

Jakub Stejskal,
Metakunsthistorie, Praha:
Display 2024, 160 s.

*Vojtěch Märc je historik
umění, kurátor a pedagog.
Působí na Akademii vy-
tvářících umění v Praze.*

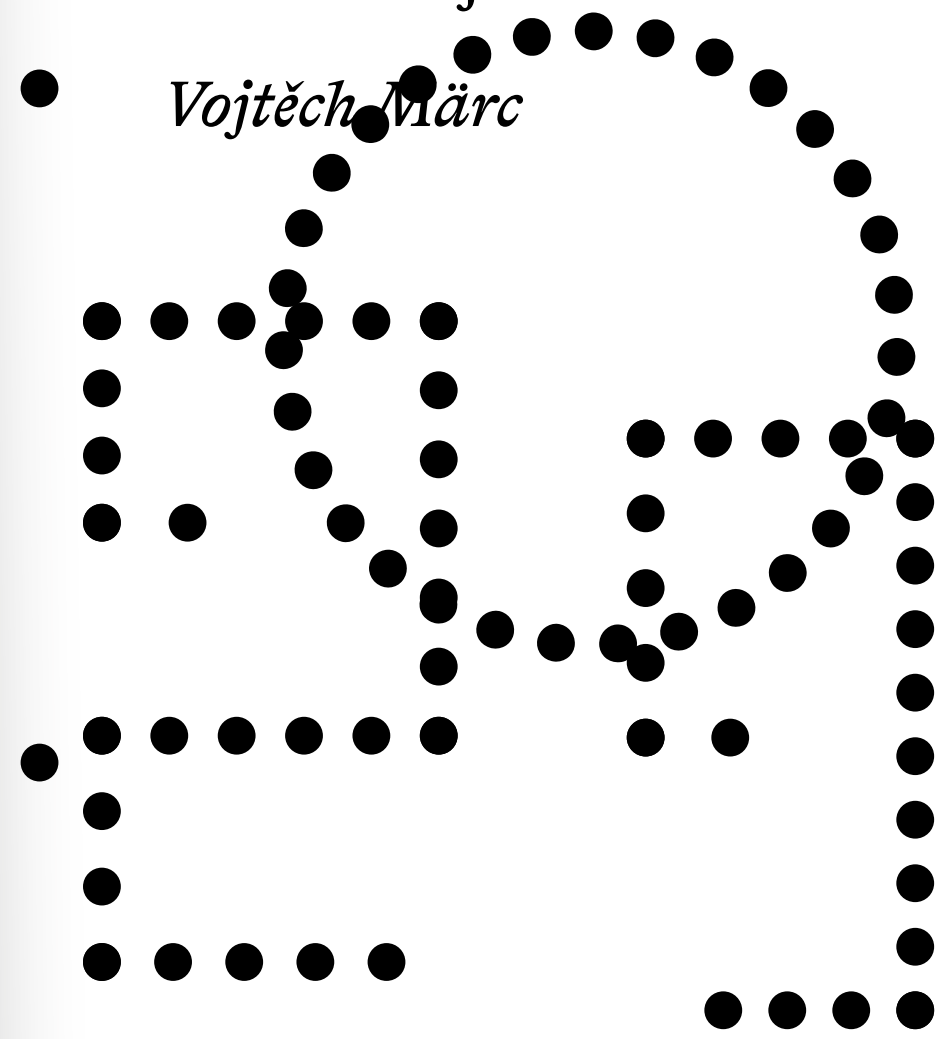
Recenze

jan.zalesak@post.cz

209

Ve formě, v obraze,
ve stylu. Metakunsthistorie
Jakuba Stejskala

Vojtěch Märc



Útlá kniha estetika, pedagoga a někdejšího redaktora tohoto časopisu Jakuba Stejskala přehodnocuje zavedené uměnovědné pojmy, jako jsou kultura, styl, forma, obraz, médium, kontext, materiál. Stejskal podle vlastních slov v knize nepředkládá metodologii ani historiografii dějin umění. Oproti tomu z filozoficko-estetické perspektivy ohledává některé nevyřčené či dokonce neuvědomované předpoklady dějin umění, archeologie i antropologie, tedy disciplín, které se specificky vztahují k vizuálním a materiálním artefaktům.

Decentralizovaný dějepis umění

Úvodní historka o setkání Andrého Bretona a Clauda Lévi-Strausse na transatlantickém parníku a o dvojím čtení asmatkové lebky z Bretonovy sbírky slouží Stejskalovi jako východisko pro rozlišení „dokumentu“ a „monumentu“, respektive k vymezení „antropologické“ a „umělecko-historické představitosti“ coby dvou komplementárních tendencí, s nimiž lze k umění přistupovat. Zatímco první z nich zkoumá artefakty jako doklady společenských vztahů daného společenství a zpochybňuje možnost rekonstrukce původní působnosti (Stejskalovými slovy jejich „vizuální autoritu“) těchto artefaktů, druhá se právě o takovou rekonstrukci pokouší. *Metakunsthistorie* potom zkoumá, v jaké míře a jakým způsobem se jí to může povést.

Výchozí rozlišení dokumentu a monumentu si Stejskal vypůjčil od Erwina Panofského, který jej navrhl ve své známé obhajobě dějin umění coby humanistické disciplíny. Panofsky připomínal dva významy slova *humanitas*, z nichž první se odvozuje „z kontrastu mezi člověkem a tím, co je méně než člověk; druhý z kontrastu mezi člověkem a tím, co je více než on“, přičemž zdůrazňoval „z humanistického hlediska“ nezbytné rozlišení přírody a kultury, respektive mezi přírodními a humanitními vědami.⁽¹⁾ Těžko pak odolat

Ve formě, v obraze, ve stylu

Vojtěch Márc

parafrázi Panofského programového spisu a charakterizaci Stejskalem uváděných dějin umění coby „post-humanistické disciplíny“ (přestože to zřejmě není autorovým prvořadým záměrem). V jeho výkladu se vedle muzeálních instalací, semperovských „prachýší“ i hradů z lega staví námluvní loubí, kterými chtějí samečci lemčiků zaujmout své potenciální partnerky. Pokud se tu zdvihá také „slonovinová věž“, z níž chtěl Panofsky bránit dějepis umění, nepředstavuje nedobytnou pevnost, ale spíš pozorovatelnou, která nabízí široký přehled, a především řadu možných vstupů.

Na stránkách *Metakunsthistorie* vystupují četné zakladatelské postavy dějin umění. Namísto obvykle statických slovníkových hesel tu však spolu s nimi vyvstávají dilemata, jejichž relevance překračuje mantinely úzce vymezené disciplíny. Spolu s nimi v knize ožívají rozmanité zvířecí druhy i prastará božstva a v neposlední řadě i různé význačné objekty, které bývají v různých souvislostech označovány jako umělecká díla či etnografické artefakty. Makaci, kteří se na japonském ostrově Košima naučili omývat batáty, podněcují Stejskala k přehodnocení sporu mezi zastánci kulturního relativismu a kulturního evolucionismu. Každý přístup podle něj odpovídá na jinou otázku, a jejich smíření tak není ani možné, ani záhodné. V takto připraveném „nesmířeném“ prostoru se pak testují další koncepty.

Od soudobého digitálního znalectví se Stejskal vrací k pětasedmdesát tisíc let starým proděravěným ulitám z jihoafrické jeskyně Blombos, které ho navádí k pojetí „stylovosti“ coby citu pro opakovatelnost tvaru, respektive stylu jako „morfologické replikace“. Podobně se pak v knize zachází i s dalšími ústředními pojmy. O takto oprostěné koncepci se mohou opřít dějiny umění, které by se dokázaly vypořádat s problematickou historickou zátěží svých ústředních kategorií, a přitom nutně nerezignovaly na aspirace, s nimiž byly tyto kategorie vytvořeny.

Nerozlišitelná falza kykladských mramorových sošek se v knize stávají záminkou pro překročení limitů formalismu i antiformalismu. Stejskal se hlásí k postformalistickému přístupu v dějinách umění, a rozvíjí tak podněty autorů,

jako jsou David Summers či Whitney Davis. Svůj zájem proto upírá především na „technické zpracování materiálu, tedy jeho uzpůsobení pro typ pozornosti“.⁽²⁾ Raději než formy, které „svádí k představě díla jako zhmotnělého mentálního obrazu přístupného za každých okolností našim smyslům“, navrhuje zkoumat „formáty“, které „nás oproti tomu nutí uvažovat o artefaktu z hlediska historicky proměnných podmínek přístupu, a to jak prostorových, tak mentálních“.⁽³⁾

Na příkladu zvířátek z kaštanů Stejskal vysvětluje rozdíl mezi obrazy, které něco ukazují, a obrazy, které něco nahrazují, respektive mezi ikonickým a anikonickým zobrazením. Zhuštěný přehled soudobých teorií obrazu potom vztahuje k ústřednímu problému dějin umění, tedy ke „zkoumání podmínek, které určují, proč artefakt vypadá tak, jak vypadá“.⁽⁴⁾ V kapitole o kontextu se vrací problém nastolený už ve výkladu věnovaném stylu, tedy otázka vztahu uměleckého díla a sociální reality, v níž dílo vzniklo. Tentokrát je ovšem vysvětlován v konfrontaci chetitského reliéfu Boha meče, jehož rozpoznání „umělecká“ monumentalita může přiblížit život původního společenství, s Rousseauovým pojetím veřejné slavnosti, jež předznamenává avantgardní ideál rozpuštění umění v životě společnosti. Kapitoly věnované médiu a materiálu se v porovnání s těmi předchozími zdají méně vrstevnaté, i ony však nabízejí jak konzistentní shrnutí problematiky, tak rezonance s dalšími částmi knihy.

Jak snad uvedené příklady naznačují, Stejskal dokáže obratně manévrovat mezi popularizačním a expertním výkladem,⁽⁵⁾ a nabízí tak kompaktní příručku pro začátečníky i pokročilé zájemce nejen o dějiny umění. *Metakunsthistorie* poslouží jako nevyčerpávající přehled určujících kunsthistorických pojmů, které se tu ukazují stejně „základní“ jako „kritické“. Některé pasáže sice bez

Ve formě, v obraze, ve stylu

Vojtěch Márc

předchozího (či následného) poučení působí snad až příliš koncentrovaně, zároveň jsou však dostatečně sdělné, aby motivovaly zaujaté čtenářstvo. Celá kniha skýtá dostatek podnětů jak nepředpojatým zájemcům o umění, tak akademickým čtenářům poznámek pod čarou, které tu jsou vstřícně nahrazeny stručnými bibliografickými oddíly na konci každé sekce.

Svou decentralizací dějepisu umění v širším transdisciplinárním záběru Stejskal paradoxně osvědčuje sebevědomí, kterým může daná disciplína při své svébytnosti disponovat, pokud dokáže reflektovat „spontánní filozofii“, na níž se zakládá.⁽⁶⁾ Stejskalovo dílo tak vedle dnes nijak samozřejmé „víry v umění“ dokládá potenciální relevanci dějepisu umění, která je (podobně jako zkoumaná „monumentalita“) nejen přetrvávající, ale především průběžně rekonstruovaná.⁽⁷⁾

Aktuálnost bez akutnosti

Těm, kdo kdy přišli do styku s dějepisem umění, bude snad záhy jasné, proč knize věnovat pozornost. Naproti tomu by ji snáz mohli přehlédnout ti, kdo se pokouší zorientovat na poli současného umění, jemuž se publikace explicitně nevěnuje. Na první pohled se z řady probíraných příkladů zdá, že se Stejskalův přístup nejprůrazněji osvědčí ve vztahu ke kulturně, geograficky a historicky „vzdáleným“ artefaktům, při jejichž analýze se nelze opřít o znalost bezprostředního kontextu.⁽⁸⁾ Z druhé strany se však vnucuje podezření, že se zde předkládaná sada pojmů ukáže užitečná i v případě předmětů, které jsou naopak až příliš „blízko“, tedy k dílům současného umění.

2 Jakub STEJSKAL, *Metakunsthistorie*, Praha: Display 2023, s. 69.

3 *Ibid.*, s. 73.

4 *Ibid.*, s. 88.

5 Publikace vychází ze série článků, které Stejskal mezi lety 2017 a 2019 napsal pro časopis *Art Antiques*.

6 Georges DIDI-HUBERMAN, „Rovina materiálu: Tvárnost, znepokojení, přežívání“, *Umění*, roč. 46, 1998, č. 6, s. 502–514.

7 Na druhou stranu Stejskal připouští možnost disciplinární (sebe)anihilace. STEJSKAL, *Metakunsthistorie*, s. 117.

8 Srov. Jakub STEJSKAL, *Objects of Authority: A Postformalist Aesthetics*, New York – London: Routledge 2022.

Řada v knize předkládaných motivů v současné umělecké produkci výrazně rezonuje, ať už se jedná o popularitu generativních algoritmů, fascinaci inteligencí chobotnic, anebo – podprahově, a o to pozoruhodněji – dekolonizaci muzeí. Naléhavost probíraných námětů se umocňuje s ohledem na probíhající „krizi jinakosti“, jakou popisuje například japonský filozof Hiroki Azuma.⁽⁹⁾ V souladu s Azumovou obhajobou turisty se Stejskal mimoděk vyhýbá jak nástrahám liberálního multikulturalismu (když relativizuje koncept „kulturní relativity“), tak progresivistickým stereotypům (které se příliš často vysilují přesvědčováním přesvědčených). Namísto striktního vymezení kulturních či disciplinárních „vnitřků“ a „vnějšků“ naviguje mezi nedosažitelnými krajnostmi, tedy mezi objektivním „pohledem odnikud“ na jedné straně a transparentním subjektivismem bezezbytku si rozumějících umělců i vševědoucích kritiků na straně druhé. Implicitně přitom nabádá k přibližování odlišných pojetí světa, přičemž v jeho podání vystává řada neotřelých souvislostí, například když se tu setkává wölfflinovská tradice dějin umění coby dějin vidění s ontologickým obratem současné antropologie. Takový pohyb přibližování se přitom nijak nevylučuje se souběžným vzdalováním, a to jak ve smyslu analytického odstupu, tak po vzoru modernistického zcizení či ozvláštnění. Předkládanou publikaci pak lze číst mimo jiné jako průvodce po neklidné hranici mezi autonomií a heteronomií současného umění.

Podobně jako umělecká produkce poslední třetiny dvacátého století se „nové dějiny umění“ vymezovaly vůči pojmům „formy“, „stylu“ a nakonec i „estetiky“ coby kategoriím relevantním pro tvorbu a poznání umění. Dnes se zdá, že byly odepsány až příliš snadno. Podrobeny nejrozumnějším revizím se znovu osvědčují jako prostředky praktického i teoretického přístupu k umění. V situaci, kdy vzniká bezprecedentní množství artefaktů

Ve formě, v obraze, ve stylu

Vojtěch Márc

aspirujících na status uměleckých děl a kdy se umělecká kritika přiznaně nachází v permanentní krizi, se zdá zvlášť návodná postformalistická kategorie „formátu“. Umělecká díla svým „formátováním“ buď potvrzují, anebo podvrací různé typy pozornosti, tedy způsoby, jakými vnímáme a vykládáme svět. Podle Stejskala je proto lze považovat za „uzly“ či „pasti“. Umělecké dílo jako uzel „brzdí plynulou reprodukci kulturních forem, a tak znejišťuje, ale i revitalizuje svůj kontext, protože vytváří potenciálně nové způsoby symbolizace či vyjadřování“.⁽¹⁰⁾ V druhém případě pak překládá „veřejnou autoritu do vizuální podoby“, a funguje tedy jako určitá „past na pozornost“.⁽¹¹⁾ Pokud si osvojíme i tuto méně opotřebovanou pojmovou dvojici, bude snad namístě uznání, že takových uzlů a pastí je *Metakunsthistorie* plná.

9 Hiroki AZUMA, *Philosophy of the Tourist*, Falmouth: Urbanomic 2022.

10 STEJSKAL, *Metakunsthistorie*, s. 117.

11 *Ibid.*, s. 118.